Grandes escritores latinoamericanos

38 Gabriel García Márquez



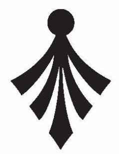
Colegio Nacional de Buenos Aires

Página/12





"20 de Julio" (óleo sobre tela) de Fernando Botero (Medellín, 1932). La pintura reproduce el estilo de festejos de los aniversarios nacionales, con fondo de música militar, baile y aguardiente, cuya ostentación seudopatriótica representa Gabriel García Márquez en varios relatos



Dirección general: Hugo Soriani

Directora de colecciones de historia
de *Página/12*: Profesora Aurora Ravina

Departamento de Castellano y Literatura
Colegio Nacional de Buenos Aires
Universidad de Buenos Aires

Directora:
Prof. Silvina Marsimian
Redactora:
Prof. María Inés González

Colaboración Especial:
Graciela Maturo
Walter Romero

Auxiliares de Investigación:
Prof. Karin Grammatico y Prof. Sergio Galiana
Francisco Gelman Constantin
Consultas y comentarios: *literatura@cnba.uba.ar*

ISBN 10: 987-503-431-2
ISBN 13: 978-987-503-431-0

Gabriel García Márquez



LA ESCENA AMERICANA

La violencia, un rasgo de Colombia que parecería endémico, ha propiciado en ese país incluso una estética: la llamada justamente “novela de la violencia”, que pusieron en práctica, entre otros muchos, Gabriel García Márquez y Álvaro Samudio Cepeda, su compañero del grupo literario de juventud en Barranquilla, autor de la novela *La casa grande* (1954). Ese terror, en el siglo XX, arranca sobre todo tras el “Bogotazo” de 1948, cuando fuera asesinado en la vía pública Jorge Eliécer Gaitán, político liberal candidato a la presidencia. Se calcula que, en los tres días subsiguientes al crimen, murieron en la ciudad entre dos mil y tres mil personas. García Márquez, por entonces un joven estudiante con aspiraciones de escritor, fue testigo de esos hechos que tienen conexión con otros del pasado: el líder asesinado había salido en defensa pública de los huelguistas de las bananeras de la United Fruit Company, que habían sido reprimidos en la zona costeña, en la misma región y en el mismo año de nacimiento del autor, y que él había conocido de niño, como leyenda sórdida de su pueblo. Con el correr del tiempo, entre 1949 y 1962, morirían en Colombia por enfrentamientos o represión política entre doscientas y trescientas mil personas. América sangrienta y violentada será, entonces, para García Márquez, una idea que su obra repite de diversas formas casi alegóricas. El ejercicio del periodismo a lo largo de toda su vida contribuirá a acercarlo a los problemas sociales; lo pondrá cara a cara con el ejercicio solapado u ostentoso de la corrupción y el despotismo. Los años como colaborador en el periódico *El Espectador* de Bogotá coinciden con una tensión extrema en el interior del país: noticias de pueblos arrasados, familias asesinadas, cosechas quemadas, que cubre como reportero, reaparecen ficcionalizadas en obras como *La hojarasca* o *La mala hora*. Más íntimamente, sabe de esos hechos por su amigo de la universidad Camilo Torres, cura y guerrillero, quien tiene palabras esclarecedoras sobre la lógica ominosa de esa virulencia: “toda la rabia (...) por no poder comer ni poder estudiar, por sentirse enfermo, sin casa, sin tierra y sin trabajo (...) lo descargaban los liberales pobres contra los conservadores pobres y los conservadores pobres contra los liberales pobres. Los oligarcas (...) miraban felices los toros desde la barrera, ganando dinero y dirigiendo al país”.



Escena en una calle de la capital colombiana durante el “Bogotazo”, el 9 de abril de 1948, cuando el pueblo incendió y paralizó la ciudad en repudio del asesinato del líder popular Jorge Eliécer Gaitán

El paso de una dictadura a otra, el atraso perenne de los sectores sociales populares, el accionar ambiguo de las burguesías locales en diversos países a lo largo del siglo llevarán a García Márquez a pensar a Latinoamérica como un espacio regional con una problemática común. Muchos años después, definirá en estos términos la tarea y la cohesión de los escritores que las editoriales llamaron del *boom*: “Estamos escribiendo la primera gran novela del hombre de América Latina. Fuentes está dando un aspecto sobre la nueva burguesía mexicana; Vargas Llosa, aspectos sociales del Perú; Cortázar, otro tanto, y así. Lo que me parece interesante es que estamos escribiendo varios tomos, porque lo que va a quedar, espero, es una visión total de lo que es América Latina. Estoy tan convencido de la unidad de ese mundo registrado por la novela latinoamericana, que en *Cien años de soledad* hay un personaje que es de Carlos Fuentes, hay otro que vive en París, en el mismo cuarto donde va a morir un personaje de Cortázar, y otro más ve pasar un personaje de Carpentier. Es la primera tentativa que se hace para ir integrando ese mundo”. Se refiere a las novelas *Cambio de piel*, *Rayuela* y *El siglo de las luces*, respectivamente. Su imagen del continente es la que define la forma de su estética: hechos cotidianos, movimientos políticos, acontecimientos sociales signados por la enormidad y la desmesura deben ser contados con una retórica de la sencillez que haga que la magnitud de lo narrado se realce naturalmente por contraste.





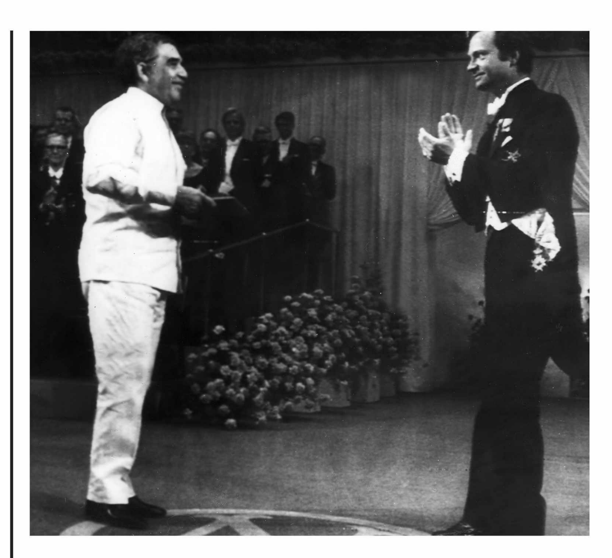
García Márquez en una jornada de navegación junto a su amigo, el editor español Carlos Barral

VIDA DE ESCRITOR



El título que Gabriel García Márquez dio a sus memorias, publicadas en 2003, *Vivir para contarla*, sugiere las borrosas fronteras entre su vida y su obra. El libro comienza con una advertencia: "La vida no es lo que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla". Memoria, subjetividad y capacidad de la palabra para crear la realidad parecen ser las tres categorías que construyen ese relato. En sus textos de ficción estallan también acontecimientos, a menudo leídos como "mágicos", que sorprendentemente son solo una hipérbole de su vida y su entorno. Mario Vargas Llosa, su amigo por muchos años, en *García Márquez, historia de un deicidio*, reconstruye con minucia los personajes, anécdotas y paisajes de la biografía del colombiano, de los que se apropian sus ficciones. En sus relatos están, incluso, los orígenes familiares: cuando en los '20, el futuro padre de Gabriel se instala en Aracataca, un pequeño pueblo de la región costera de Colombia donde nacerá el escritor, el lugar era invadido por forasteros que acudían allí atraídos por el auge del cultivo y la industria del banano, fomentados por la instalación de la United Fruit. Los habitantes tradicionales de la región –entre ellos, la familia de la madre de Gabo, Luisa Santiaga, hija del coronel Nicolás Márquez, un liberal veterano de la Guerra de los Mil Días (1899-1902)– llamaban a los recienvenidos, despectivamente, "la hojarasca". El primero de los once hijos de la pareja –Gabriel José García Márquez– nace el 6 de marzo de 1928, cuando el esplendor del banano declinaba y el pueblo iba cayendo en una lenta muerte. Por esto, en 1929, el matrimonio se traslada a la ciudad de Barranquilla a probar suerte y deja temporariamente a Gabriel en Aracataca. Su infancia está marcada por la ausencia de sus padres y las historias recibidas de boca de los abuelos que lo crían, los traslados a Barranquilla, a Sincé –el pueblo paterno–, a Sucre, hasta que inicia sus estudios universitarios en Bogotá, que en sus recuerdos es "la ciudad remota" con sus "cachacos, fríos y reservados", es decir, los capitalinos que miraban con cierto desdén a los provincianos. La ciudad, sin embargo, le brindará la posibilidad de publicar sus primeros diez cuentos, entre 1947 y 1952, en *El Espectador*, algunos de los cuales integrarán luego *Ojos de perro azul*. Pero será 1950 el año que cambiará sus elecciones cuando, en el "Café Happy" de Barranquilla, conoce a Álvaro Cepeda Samudio, Alfonso Fuenmayor y Germán Vargas, tres jóvenes escritores que lo introducen en la lectura de la literatura universal más actualizada –Faulkner, Hemingway, Virginia Woolf, Kafka, Joyce– y lo integran al Grupo de Barranquilla, liderado por el librero catalán Ramón Vinyes, cuyo ideólogo y mentor es el escritor José Félix Fuenmayor y donde trabajan también los pintores Alejandro Obregón y Cecilia Porras. García Márquez pronto impone un fuerte liderazgo y ayuda a fundar *Crónica*, que será el órgano del grupo. Por entonces, debe realizar un traslado que él define como epifánico: el viaje a Aracataca para vender la casa familiar. El enfrentamiento con el pasado infantil y el espacio de origen –dice Vargas Llosa– "hicieron de él definitivamente un escritor". Pero el camino a la consagración literaria no fue simple: en 1951, su primera novela, *La hojarasca,* fue rechazada por Guillermo de Torre, editor de Losada en Buenos Aires, adjuntando una carta que decía "que yo no estaba dotado para escribir y que haría mejor en dedicarme a otra cosa". Mientras tanto, se desempeña, desde 1954, como periodista en *El Espectador*

de Bogotá, una profesión que ya no abandonará y a la que sumará más tarde un intenso trabajo en el mundo del cine, donde se inicia escribiendo críticas en este mismo periódico y cuyo perfeccionamiento sobrevendrá cuando, enviado como corresponsal a Europa, curse seminarios de dirección en el Centro Experimental de Cinematografía en Italia. En París, sin trabajo, pues el dictador Rojas Pinilla había clausurado *El Espectador*, instalado en una buhardilla del Barrio Latino, termina, en 1957, la novela corta *El coronel no tiene quien le escriba* y subsiste gracias a las colaboraciones que le consigue su amigo, el escritor y periodista colombiano Plinio Apuleyo Mendoza, jefe de redacción de la revista *Élite*, de Caracas. En los inicios de los '60, García Márquez se muda a México; allí extiende sus vínculos dentro del campo intelectual local –intima con Carlos Fuentes, Juan Rulfo, Carlos Monsiváis– y publica con más asiduidad: el libro de cuentos *Los funerales de la Mama Grande* (1962); su segunda novela, *La mala hora* (1966). Pero el éxito fulminante llega en 1967 cuando editorial Sudamericana de Buenos Aires publica *Cien años de soledad*: ascendido repentinamente a líder de la narrativa latinoamericana del *boom*, es multipremiado, invitado a congresos, a entregas de premios, y se lo propone como jurado en concursos internacionales. Su figura estelar apoyará durante la década del '70 –junto a otros escritores célebres del continente, como Cortázar– los movimientos revolucionarios de Latinoamérica, con gestos concretos: dona al MAS –grupo socialista revolucionario venezolano– y al Comité de solidaridad con los presos políticos, el dinero del Premio Rómulo Gallegos; se compromete con los problemas de Chile, Vietnam, Angola; viaja a Nicaragua y a Cuba; apoya al presidente panameño Omar Torrijos, en su lucha por recuperar el canal de Panamá, en poder norteamericano. Su accionar lleva a que el Tribunal Bertrand Russell, organización en defensa de los derechos humanos, lo nombre vicepresidente. La fama de Gabo provoca que sus siguientes obras se editen simultáneamente en diversos países: los libros de relatos *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, *Ojos de perro azul* y *Todos los cuentos* (1974); las novelas *El otoño del patriarca* (1975) y *Crónica de una muerte anunciada* (1981). Estando exiliado en México, acusado de ayudar al movimiento guerrillero M-19, en 1982, recibe el Premio Nobel de Literatura, honor que le permite retornar a su tierra con todas las garantías del presidente Belisario Betancourt. La obra literaria posterior al premio es numerosa: *Viva Sandino* (1982); *Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza. El olor de la guayaba*; *El amor en los tiempos del cólera* (1985); *Diatriba de amor contra un hombre sentado* (1984), su única obra dramática; *El general en su laberinto* (1989), novela histórica basada en los últimos días de la vida de Simón Bolívar; *Doce cuentos peregrinos* (1992); *Del amor y otros demonios* (cuentos, de 1994). En 2004, después de diez años sin publicar ficción, más dedicado a la escritura periodística y cinematográfica, retorna con *Memorias de mis putas tristes* (2004). En el año en curso –2007–, el "Congreso de la Lengua española" se celebra, en su honor, en Cartagena de Indias, con motivo de haberse cumplido los 40 años de aparición de su obra cumbre, *Cien años de soledad*: festejos, homenajes, una edición crítica realizada por la Real Academia Española, una reedición de Sudamericana y un elevadísimo nivel de ventas volvieron a convertir a Gabriel García Márquez en noticia mundial.





El escritor colombiano recibe de manos del rey Carlos Gustavo de Suecia el Premio Nobel de Literatura 1982, en el Concert Hall de Estocolmo



"Su niñez, su familia, Aracataca constituyen el núcleo de experiencias más decisivo para su vocación: estos 'demonios' han sido su fuente primordial, a los que otros han venido a enriquecer, a matizar, pero nunca, hasta ahora, a sustituir." Mario Vargas Llosa



Dibujo del viajero francés Paul Marcoy (seudónimo de Lorenzo Saint Criq) durante su viaje por Latinoamérica, entre 1843 y 1845, para A journey across South America from the Pacific Ocean to the Atlantic Ocean

CONFINES DE LA REALIDAD Y EL SUEÑO

En 1965, hay un instante revelador en la vida de Gabo, que el escritor argentino Ernesto Schoó describe así: "Mientras guiaba su Opel por la carretera de Ciudad de México a Acapulco, se le presentó íntegra, de un golpe, su lejana novela-río, la que estaba escribiendo desde la adolescencia: 'la tenía tan madura que hubiera podido dictarle allí mismo el primer capítulo, palabra por palabra, a una mecanógrafa'". Se encerró durante 18 meses y redactó *Cien años de soledad*. "Cuando volvió a abrirse [la puerta] él tenía en la mano los originales (1300 cuartillas) (...); Mercedes [su esposa] tenía en la suya facturas adeudadas por 120 mil pesos mexicanos (10 mil dólares)". El libro –el primero que él hubiera deseado escribir aunque no había tenido las armas técnicas para ello– es el punto culminante de un proyecto canalizado a través de ese espacio geográfico ficcional llamado "Macondo", donde transcurren *La hojarasca* y cuentos de *Los funerales de la Mama Grande*. Para Macondo inventa un mito fundacional, una genealogía, unos habitantes: erigido a mediados del siglo XIX, sus primeros pobladores eran gente que huía de las guerras civiles que asolaban Colombia. Conoce su esplendor –como Aracataca– durante el auge bananero en los años de la Primera Guerra Mundial, por lo que llegan allí trabajadores, traficantes, aventureros. Con la decadencia de la producción, el lugar se vuelve una fantasmagoría, en medio del calor, la pobreza y la esterilidad. En otras obras previas a *Cien*

FORMAS Y TÉCNICAS

García Márquez, entre

WALTER ROMERO

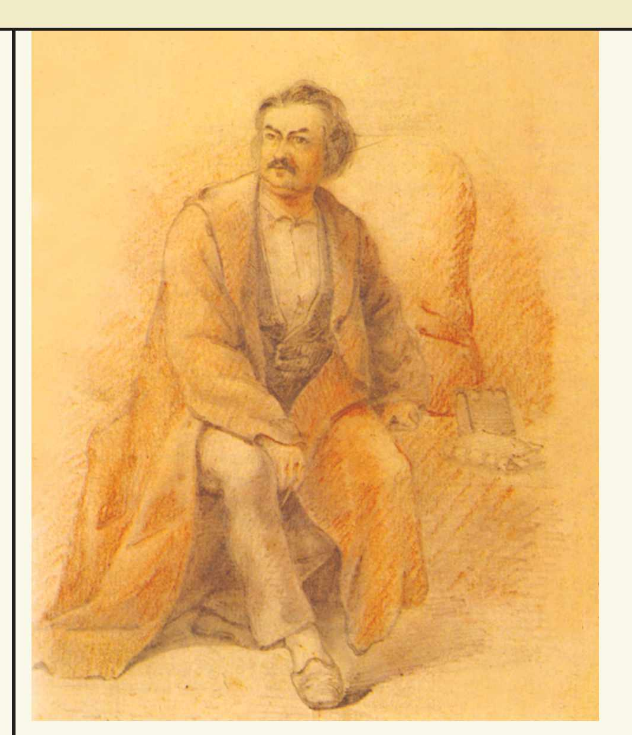
La obra de García Márquez ha sido señalada como deudora de dos grandes escritores: Honoré de Balzac y William Faulkner, nombres que la Academia Sueca puso en comparación al otorgársele el Premio Nobel. Mucho se ha estudiado la influencia de Faulkner sobre García Márquez y los autores del *boom*, por el uso del monólogo interior, el tratamiento del tiempo, las mudas del narrador y el perspectivismo, el contrapunto, los procedimientos de exteriorización de la conciencia de los personajes, la concentración espacial en un universo mítico y el dominio del ritmo; sin embargo, la obra de Balzac, menos citada, es relevante en la formación del mundo poético y narrativo de Gabo. Ángel Rama destacó, de manera temprana, que su obra se ancla "de un modo radical, en un entendimiento de las criaturas narrativas como partes obligadas del conglomerado social en un preciso estadio de su desarrollo histórico. (...) El conocido juicio de Engels sobre Balzac podría aplicársele a esta obra.". Pero si bien la literatura del colombiano se concentra en un mismo grupo de personajes, en un mismo espacio y un particular tiempo histórico, Rama señala que "no pretende competir con el registro civil en un sistema enumerativo y analítico propio del individualismo burgués del XIX, sino concentrarse sobre el reducido campo de una propia tipicidad para develar una verdad, considerando (...) que un fragmento de lo real, por reducido que sea, contiene, expresa o implica la totalidad humana. Así nacieron Yoknapatawpha, Santa María, Macondo.". La composición de un universo con lógica interna en una suerte de realismo alucinado y monumental excede las coordenadas históricas que reconocemos en Balzac; más bien podría pensarse la narrativa de García Márquez como un campo de fuerzas donde las huellas de Faulkner y de Balzac se tensionan y articulan. En Balzac, la composición de su obra parte –entre otras cosas– de la construcción de personajes que, nimios o secundarios en una novela, pasan a ser protagonistas en otra, en el marco de una gran estructura abierta, a manera de mosaico. Vargas Llosa –cuyo personaje, Lituma, aparece en varias de sus relatos– denomina a esta técnica, narrativa de los vasos comunicantes, pues "consiste en asociar dentro de una unidad narrativa, acontecimientos, personajes, situaciones, que ocurren en tiempos o en lugares distintos". A su vez, el peruano ve la narrativa de Balzac como predecesora de las técnicas de Faulkner: "[García Márquez] aspira a contar, a lo largo de todas las instancias, una sola historia. (...) Esta unidad 'material', cuyo modelo decimonónico es *La comédie humaine*, (...)

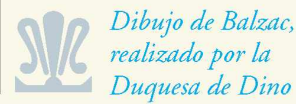
años de soledad, Macondo se extiende a un lugar aledaño que se denomina "el pueblo", donde algunos de los personajes se trasladan a vivir o a morir. Aquí transcurren, por ejemplo, las aventuras de *El coronel no tiene quien le escriba*, el resto de los cuentos de *Los funerales...* y *La mala hora*. La única conexión que Macondo mantiene con el resto del mundo depende de un trencito amarillo cuyo destino se ignora. El "pueblo" es una zona donde los acontecimientos están más ligados a lo histórico-político y se comunica con el exterior por medio de una lancha que transporta el correo dos veces por semana; la misma que el Coronel espera, cada día, durante años, que llegue con la carta que le anuncia el cobro de su jubilación de militar. En esta primera etapa de su obra, dos personajes conectan Macondo con el "pueblo": el Coronel, que se mudó a este último por la pestilencia del olor a banano –una clara alusión política a la explotación norteamericana de los productos locales– y el padre Ángel, uno de los protagonistas de *La mala hora*, antiguo párroco de Macondo. *Cien años de soledad* recupera los elementos dispersos anteriormente, en una colosal estructura organizada en varios niveles narrativos: por un lado, se traza la biografía del coronel Aureliano Buendía, que es el eje conductor del texto. Su vida está signada por la exuberancia y la enormidad: promovió treinta y dos levantamientos armados y los perdió todos; tuvo diecisiete hijos varones con diecisiete mujeres distintas, que fueron exterminados en una sola noche antes de haber cumplido los 35 años. Sobrevivió a emboscadas, a fusilamientos, a complots para envenenarlo, a su propio intento de suicidio. En un plano más general, se narra la historia de su familia, fundadora de Macondo: una numerosa dinastía que, tras cien años de existencia, es literalmente borrada de la faz de la tierra. Sus individualidades se disuelven en la maraña de los mismos nombres, repetidos y combinados indefinidamente: José Arcadio, Aureliano, Úrsula. Finalmente, como espacio de actuación de estos seres, está Macondo mismo, con su historia de guerras y de producción bananera. En este espacio mítico, los sucesos más extraordinarios resultan cotidianos –"Llovió cuatro años, once meses y dos días"; Remedios la bella asciende al

Faulkner y Balzac

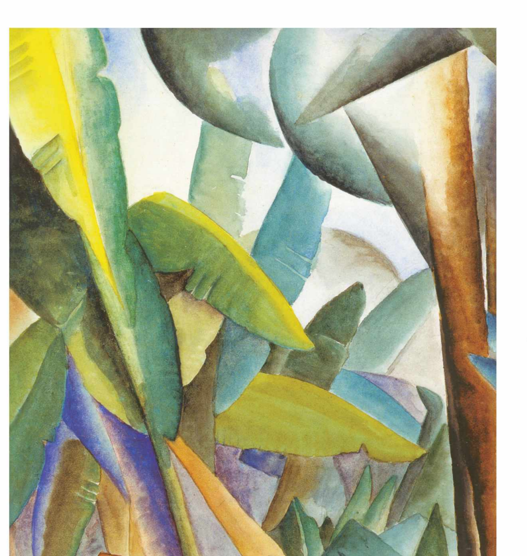


es el gran designio faulkneriano que sirvió a García Márquez de estímulo y ejemplo". Según Curtius, en el verano de 1833, a Balzac "le surge de súbito en su mente la idea de ensamblar sus novelas en un gran sistema global, en un cosmos"; en un principio, hizo aparecer personajes de una novela en otra, ampliando el conocimiento y el mundo compartido por ellos en una unidad que conforma lo que conocemos como *La Comedia Humana*. En su momento, fue Miguel Ángel Asturias quien tildó a García Márquez de plagiario por algunas semejanzas entre *Cien años de soledad* y *La búsqueda de lo absoluto* de Balzac, en torno de las figuras de Melquíades y de Lemulquinier; pero tanto José E. Pacheco como Vargas Llosa han juzgado esta similitud como la adecuación y familiaridad con que dos de los más ricos universos narrativos de la literatura dialogan y establecen un puente entre Europa y Latinoamérica, pasando por EE.UU. y la prodigiosa creatividad de Faulkner. Ricardo Piglia plantea otra concepción de la realidad en relación con estos autores, que también sería aplicable a Balzac: "La utopía (...) es la búsqueda de un mundo que se ha perdido, que se trata de recordar y reconstruir como si estuviera sumergido en las ruinas del presente. La utopía importa porque es la antirrealidad; un modo de no aceptar el mundo tal cual es y aspirar a otra cosa."





Dibujo de Balzac, realizado por la Duquesa de Dino





"Bananera", acuarela de Antonio Gomide (San Pablo, 1895-1967). Muestra la exuberancia del cultivo en las zonas calientes de América. El atraso en que las multinacionales las mantuvieron, popularizó el mote despectivo de "repúblicas bananeras"

cielo frente a todos–. Pero se arraigan en la problemática política, social y económica de Latinoamérica, de la cual Macondo es una metáfora. Dejando de lado el realismo, el objetivismo y el distanciamiento irónico que habían prevalecido en sus textos previos, en *Cien años de soledad* el autor opta por una narración donde las peripecias se acumulan, en un ritmo vinculable a la narrativa popular oral, a la letanía bíblica y hasta a *Las Mil y Una Noches*: proliferación de acciones, uso exacerbado de la reiteración del coordinante "y", que elimina la pausa entre los elementos. El texto toma hechos inicialmente verosímiles y los hiperboliza hasta el punto de tornarlos "mágicos". La historia de Macondo y sus habitantes es trágica porque portan –como la América histórica– un pecado de origen: José Arcadio Buendía, el fundador del pueblo, se ha casado con su prima, Úrsula Iguarán, y temen engendrar un hijo con cola de cerdo, de lo cual ya hay un antecedente en la familia. Los Buendía contrarrestan el miedo, paradójicamente, viviendo en el incesto, durante tres generaciones. Otro rasgo de la estirpe es un inconmensurable "aire de soledad que no permitía poner en duda el parentesco". Estos signos de origen van construyendo una figura del mal, de un destino infame a cumplir: en efecto, aunque la última generación cree que el niño salvará la genealogía "porque era el único en un siglo que había sido engendrado con amor", lo fatal se consuma. El cambio no es posible debido a la concepción del tiempo que recorre el relato: un anacronismo esencial donde las vicisitudes de lo histórico deambulan en un tiempo detenido, circular, mítico. El relato, mientras tanto, cuestiona esta circularidad mediante una narración lineal y cronológica. Será el último de los aurelianos, después de un siglo y medio, el que cumplirá el destino trágico, al morir devorado por las hormigas. La historia ya estaba predicha por Melquíades, el gitano-mago cuyos manuscritos lee el último de la estirpe: su propia muerte sobreviene mientras la víctima la está leyendo en los pergaminos. Esa "realidad" ya estaba, por lo tanto, antes, en el relato que la ha profetizado e inscripto en el mundo. Para Carlos Fuentes, Macondo sobrepasa Latinoamérica: es una "metáfora de un territorio universal, una historia casi bíblica de las fundaciones y las degeneraciones, en una historia del origen y destino del tiempo humano y de los sueños y deseos con los que los hombres se conservan o destruyen". Instalado en esta propuesta narrativa, que mantiene con coherencia a lo largo de su producción, García Márquez reelabora diversos géneros literarios: *Crónica de una muerte anunciada*, por ejemplo, tiene como hilo conductor la investigación de un narrador cronista que retorna a su pueblo, tras muchos años de ausencia, para relevar testimonios sobre el asesinato de su amigo Santiago Nasar, ocurrido en un lejano pasado. Pero ni el cronista es objetivo, puesto que está comprometido afectivamente con los personajes, ni el enigma es el típico del relato policial. Al contrario, el lector sabe desde las primeras páginas que Santiago es asesinado, cuál es el móvil del crimen y quiénes lo hicieron. El enigma está basado, paradójicamente, en un saber común: por qué si los asesinos informaron a todo el pueblo que estaban buscando a Santiago para matarlo y el joven era querido entre los habitantes, nadie le avisó que estaba en peligro. La víctima había sido acusada por la joven Ángela Vicario de ser quien acabase con su virginidad, lo que habría hecho que su esposo la devolviera a la familia la noche de bodas, en un pueblo alejado de todas las convenciones de la modernidad. Pero nada en el libro confirma esta acusación, sino que ciertos comentarios hacen pensar que la muchacha miente. La imposibilidad de comunicar a Santiago el peligro que corre vincula la obra con el género trágico, pues juega con la noción de fatalidad y pone al protagonista en el lugar de víctima propiciatoria del sacrificio. Esta clase de torsiones genéricas, en una fábula saturada de hechos desmesurados y arraigada en un marco donde se cuestiona el atraso social y político, definen la obra literaria del autor colombiano.

Imágenes de imágenes

"El Mar del tiempo perdido" es un artículo que García Márquez escribe en México, en 1961, donde se despide temporariamente de la narrativa de ficción, con el gesto escéptico del que está convencido de que todos sus intentos han sido fallidos. Ninguna de sus obras lo satisface y decide dedicarse a la escritura de guiones cinematográficos. En 1962, con Carlos Fuentes, inicia la redacción de su primer guión, "El gallo de oro", basado en un cuento de Juan Rulfo, que se llevó al cine. Tres años después, el cineasta mexicano Arturo Ripstein filma *Tiempo de morir,* un típico relato de pistoleros mexicanos donde, sin embargo, se atisban temas recurrentes en García Márquez, como el de las duplicaciones de unos personajes en otros, una visión cíclica de la vida, la certeza de un destino trágico debido a una acción puntual realizada voluntariamente por un sujeto. En adelante, a pesar de ser una celebridad en el mundo de las letras, nunca abandonará su actividad de guionista: adaptará para el cine narraciones propias y creará guiones originales. Por ejemplo, sus relatos "En este pueblo no hay ladrones" junto a Luis Buñuel, Juan Rulfo y Carlos Monsiváis, o "La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada" –donde cuenta el drama de una adolescente de catorce años, explotada como prostituta por su abuela, a lo largo de territorios desérticos, casi alucinatorios–, que el brasileño Ruy Guerra filmará con el título de *Eréndira*. Entre sus muchos guiones originales, se cuentan *Yo soy el que tú buscas*, que el español Jaime Chavarri dirigió para televisión; *La fábula de la bella palomera*, filmada por Ruy Guerra, o los seis guiones para la serie televisiva *Amores difíciles*, uno de los cuales, *Milagro en Roma*, obtiene el premio Ninfa de Plata en el Festival de Montecarlo. Un segundo aspecto a considerar sobre las relaciones de García Márquez con el cine es la asidua adaptación y filmación de sus obras por otros autores: el chileno Miguel Littín, exiliado en México, filma *La viuda de Montiel*, basado en un cuento de *Los funerales de Mama Grande;* Francesco Rossi hace lo propio con *Crónica de una muerte anunciada*, una coproducción ítalo-española; Ripstein tiene una versión de *El coronel no tiene quien le escriba*. Quizá deba enfatizarse la labor institucional y docente que García Márquez ha llevado a cabo para fomentar esta práctica cultural en el continente. En 1985, el Comité de Cineastas de América Latina (C-CAL) crea la Fundación para el Nuevo Cine Latinoamericano, en La Habana, presidida por Gabo. En sus años de vida, ha obtenido importantes avances en la formación, fomento de la producción, distribución, exhibición y promoción del cine de la región. García Márquez ha ayudado a financiar su actividad que, entre otros logros, ha permitido el nacimiento, en 1986, de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, en Cuba, cuya dirección se confió al argentino Fernando Birri, el fundador del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, en Santa Fe. A Cuba ha dirigido a menudo sus pasos Gabo, para trabajar en forma presencial y organizar diversas actividades. Entre ellas, han trascendido los talleres de guión de los cuales fue director y docente, en 1994. Fue una maratón internacional de la que participaron, como conferencistas y talleristas, directores y productores de la industria cinematográfica mundial –Robert Redford, Fernando (Pino) Solanas o George Lucas– y donde aportaran su experiencia de guionistas, escritores como el cubano Eliseo Diego o el colombiano Andrés Restrepo. En 1996, discusiones, plenarios y clases fueron editados como una colección de libros, donde García Márquez enfáticamente plantea cómo lo "aterrorizan" los "límites racionalistas" que se imponen entre narración literaria y guión cinematográfico. Ambos, para el autor, son medios equivalentes para morir solo en la vida real y "poder desahogar todos los deseos".





Acta de nacimiento de la Escuela de Cine y TV en San Antonio de los Baños, Cuba, uno de cuyos fundadores fue Gabo





Tapa del fascículo Operación Carlota: los cubanos en Angola, *de García Márquez, publicada en Prensa Latina*

TESTIGO Y DETECTIVE

En 1955, cuando Gabo era un joven reportero de *El Espectador*, llega al periódico Luis A. Velasco, sobreviviente del naufragio del barco de guerra "Caldas", a contar la verdad de su historia, silenciada por el gobierno. De su extenso diálogo surge un informe que se publicará en catorce "entregas", donde se denuncia que "la nave dio un bandazo por el viento (...), se soltó la carga mal estibada en cubierta y los ocho marineros cayeron al mar". Esta revelación dejaba expuesto que se había violado la prohibición de transportar carga en un destructor; que la nave no pudo maniobrar por el sobrepeso; que la carga estaba formada por electrodomésticos de contrabando. El subtítulo de este "folletín" resume la parábola sufrida por Velasco desde el accidente hasta su confesión: "estuvo diez días a la deriva en una balsa sin comer ni beber", "fue proclamado héroe de la patria, besado por las reinas de la belleza y hecho rico por la publicidad, y luego aborrecido por el gobierno y olvidado para siempre". En 1970, esas entregas son publicadas como libro y, desde entonces, *Relato de un náufrago* ha sido leído como texto "literario", ya que las instituciones lo rejerarquizaron junto con la consagración de su autor. Sigue también ciertos tópicos de la tradición literaria de las novelas de aventuras en el mar, en especial el tratamiento del personaje como héroe y la tensión entre las fuerzas del hombre y las de la naturaleza. El exilio al que lo había condenado en 1955 la publicación del folletín le sirvió a Gabo para dar cuenta de sus impresiones sobre otras culturas: después de recorrer Europa del Este (URSS, Checoslovaquia, República Democrática Alemana) con los escritores colombianos Plinio A. Mendoza y Manuel Zapata Olivella, publica *90 días en la Cortina de Hierro* (1957). En 1959, viaja a La Habana a la campaña "Operación Verdad", para la que el periodista argentino Jorge Masetti convoca a 400 periodistas, la mayoría latinoamericanos, para ponerlos al tanto de la revolución sin pasar por el filtro de los monopolios de United Press y Associated Press. Castro propone crear una agencia de noticias latinoamericana para contrarrestar la información desvirtuada y García Márquez colabora con la fundación de Prensa Latina. Su ideología de izquierda tendrá siempre como canal permanente de expresión esta esfera: ante la caída de Allende escribe *Chile, el golpe y los gringos*; en 1976, publica *Operación Carlota*, donde analiza la ayuda militar de Cuba al gobierno de Angola ante la intervención norteamericana. Tres años después, forma parte de la Comisión Internacional sobre los Medios de Información y de Comunicación (Unesco), que condena a los gobiernos de Reagan y Thatcher; en 1992, crea la Fundación para un Nuevo Periodismo Latinoamericano, en Cartagena de Indias, donde se imparten talleres periodísticos. Las relaciones entre el poder y el narcotráfico salen a la luz en *Noticia de un secuestro* (1996), producto de tres años de investigación que se origina cuando desaparece Maruja Pachón de Villamizar, primer eslabón de un operativo de diez secuestros para imponer al presidente Gaviria condiciones de negociación. La obra periodística del escritor ocupa cuatro volúmenes: *Textos costeños* (1981), producciones desde 1948 –cuando empezó a escribir en *El Universal* de Cartagena– hasta 1952, y que muestran la Colombia post "Bogotazo". *Entre cachacos* recopila los artículos de *El Espectador*, entre 1954 y 1955. *De Europa y América* recoge sus experiencias como corresponsal en el viejo continente. *Por la libre (1974-1995)* (2000) trata la problemática de Cuba, Nicaragua, Angola; textos vinculados al Chile pinochetista y a las dictaduras del continente en esa década; un homenaje a Rodolfo Walsh y reportajes a dos jefes montoneros, Mario Firmenich y Alberto Camps. Toda su trayectoria ha seguido los dos principios que rigieran *Relato de un náufrago*: investigación sobre hechos ocultados o desvirtuados para la opinión pública; estilo periodístico donde el investigador, sin perder el criterio de verdad buscado, se compromete ideológica y estéticamente.



Una mitología de la historia

Graciela Maturo es escritora y ex investigadora principal del Consejo Nacional de Investigaciones. Actualmente, pertenece al Centro de Estudios Filosóficos "Eugenio Pucciarelli" de la Academia Nacional de Ciencias y es codirectora de la cátedra extracurricular "Luis José de Tejeda" de la Universidad del Salvador. Se ha dedicado especialmente al estudio de la Teoría Literaria y a la Literatura Hispanoamericana.

Usted ha optado por un análisis hermenéutico de los textos literarios. ¿Cuáles son los principios sobre los que se basa este abordaje de la literatura y por qué la hermenéutica es especialmente productiva para leer la obra de García Márquez?



La profesora e investigadora Graciela Maturo, en Cartagena de Indias, 2007

El abordaje hermenéutico, además de apelar a la compulsa de todos los contextos de una obra, otorga especial importancia a una fenomenología simbólica, que es captable intuitivamente pero que remite, a la vez, a las tradiciones de los pueblos, codificadas en mitos y símbolos. O sea que el símbolo es abordable por una doble vía, fenomenológica y hermenéutica. García Márquez, aunque nutrido de literatura moderna (es notable la huella de Faulkner en su primera novela *La hojarasca*), hace una opción cultural: escribir desde la visión popular. Al asumir ese punto de vista situado, adopta la perspectiva milagrera del pueblo, entreteje símbolos y mitos que provienen de la tradición judeocristiana, vigente en América Latina, y también de otras tradiciones internas o paralelas a la misma, como el gnosticismo y la alquimia. La textura simbólica de su narrativa invita a una hermenéutica, es decir a una lectura interpretativa, y no meramente a un análisis formal-estructural. Por eso, en mi libro del año '72 propuse estudiar las *Claves simbólicas de García Márquez* y en el '77 publiqué una nueva edición ampliada, con nuevos capítulos. Mi enfoque se apoyaba en la hermenéutica y en la fenomenología simbólica.

¿Por qué el realismo mágico de García Márquez es, en esencia, profundamente realista, a contrapelo de lo que puede parecer en una lectura superficial? ¿Cuál es el proyecto ideológico que el autor construye a partir de la elección del realismo mágico?

El realismo mágico americano siempre es una forma del realismo, propio de los pueblos hispánicos. Ese realismo de base tiene una nueva vuelta de tuerca con los grandes novelistas de la generación de Carpentier, Asturias y Uslar Pietri; tocados por la atmósfera del surrealismo, terminan separándose de él y acusándolo de caer en un experimentalismo literario. Se vuelcan a la cultura popular americana, las tradiciones mágicas, el sincretismo, el vudú, las remanencias indígenas, los cultos populares, estableciendo una continuidad entre la vida cotidiana y la vida sobrenatural. Pero la escritura del realismo mágico –cuyo manifiesto puede ser fijado en 1948, en el prólogo de Alejo Carpentier a su novela *El Reino de este Mundo*– no es ingenua ni puede ser confundida con la del folclorólogo o contador de leyendas. Podría decirse que hay en ella mito y humor, una mezcla de compenetración surrealista y mirada crítica, un distanciamiento que permite hablar de un reconocimiento moderno de las tradiciones por parte del autor. De ahí el efecto cómico que producen los personajes y situaciones del realismo mágico, una visión mágica de lo histórico, lo político.

¿Puede desarrollar su idea de que la obra de García Márquez evoluciona en un sentido "lírico-farsesco"?

Precisamente, el lirismo nace de la inmersión en el orden simbólico, de la participación poética y metafísica en lo real. La farsa se produce cuando ese clima se quiebra sin ser destruido totalmente. Se introduce la visión distanciada, el guiño al lector. Lo farsesco es parodia, juego de ir y venir desde el nivel trascendente, ampliación del punto de vista. No creo en la parodia literaria como demitificación absoluta: la parodia demitifica y remitifica sin des-







Graciela Maturo con Gabriel García Márquez en el Congreso de la Lengua de Cartagena (2007), realizado en homenaje al escritor colombiano en ocasión de cumplirse los 40 años de Cien años de soledad

truir el símbolo. Buen ejemplo es Cervantes y lo mismo puede decirse de García Márquez. Hay en él un compromiso ético, religioso y político con su realidad. Y también un espíritu de juego que le permite introducir la mirada humorística a través de la hipérbole, la metáfora, que apelan a la complicidad del lector. Este temple se aplica en particular a la política, como puede verse en *El otoño del patriarca*, novela de gran ambigüedad semántica, creada dentro del ciclo novelístico llamado comúnmente del "dictador americano". García Márquez comunica una visión al mismo tiempo positiva y negativa del conductor, al que atribuye los rasgos arquetípicos del hombre latinoamericano.

Usted plantea que *Doce cuentos peregrinos* o *Memorias de mis putas tristes* fueron libros incomprendidos por la crítica y las reseñas de los grandes periódicos, que sólo los leyeron superficialmente y no supieron ver la alegoría de la historia latinoamericana que encierran. ¿Podría exponer brevemente su interpretación de estos textos?

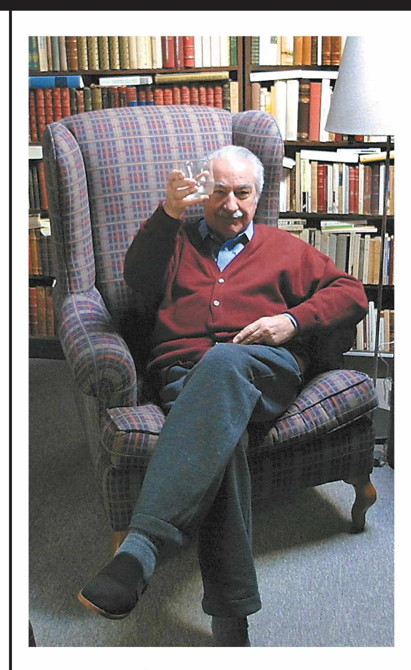
La complejidad del texto simbólico proviene del carácter "hojoso" de todo simbolismo, para usar una expresión de Lévi-Strauss. Podríamos recordar igualmente los cuatro niveles de la hermenéutica griega: directo, alegórico, moral y anagógico. El directo sería el más evidente, el alegórico introduce una segunda realidad invocada por la primera, el moral remite a la formación ética del hombre, el anagógico al mundo espiritual. García Márquez juega con todos estos niveles de significación. El modo alegórico le es especialmente útil para las alusiones políticas. Los *Doce cuentos peregrinos* están plagados de ellas, por ejemplo la alusión a Eva Duarte en el cuento del peregrino que viaja a Roma con una niña embalsamada pidiendo su santificación. En cuanto a las "señoras tristes", el título engaña, pues el lector puede descubrir en esa historia una barroca referencia al despertar de América Latina, centro de las preocupaciones del autor. América, que también fue encarnada en "la cándida Eréndira", es alegóricamente la niña virgen que deberá despertar de su sueño. A través de la conocida fábula del enamorado y la Bella Durmiente, el autor teje una alegoría sobre el valetudinario Amador, en quien se proyecta él mismo humorísticamente, y la Niña, exhibida en un prostíbulo. No es sin duda del mejor gusto esta alegoría, pero no por ello debe ser reducida de modo directo y antipoético a una historia vulgar, o incluso a un relato de paidofilia como lo hizo el premio Nóbel sudafricano Goetzee, que por supuesto tiene más prensa que nosotros.

"Como toda gran obra, *Cien años de soledad* instaló el apogeo y la ruina de su propio lenguaje. Al autor sólo le quedó la opción de cristalizar su modo hiperbólico, elegíaco, tragicómico, generando su autoparodia. En el comienzo de la década del 70, nueva etapa política revulsiva para América Latina, dio a la prensa el *Relato de un náufrago*, que hemos considerado clave del 'boom' político-literario. Se trataba de una apuesta grupal, comprometida con un nuevo tramo de las luchas políticas, y engendraba el ciclo del 'dictador humanista', inversión del 'dictador autoritario' de Valle Inclán y Asturias. El *Relato* daba cuenta del grupo, abriendo en la labor de García Márquez la fase de la 'escritura en clave'. Alusiones al maestre Santiago, a Rocamadour, etc., remitían a Alejo Carpentier, Julio Cortázar y otros escritores comprometidos con una nueva jugada política, cuyo fruto lo constituyeron novelas de diversa envergadura, tales como *El recurso del método*, *Libro de Manuel*, *Yo el supremo*, y por parte del colombiano, *El otoño del patriarca* (1975). Les siguen, en similar evolución lírico farsesca, *El amor en los tiempos del cólera* (1958), *Crónica de una muerte anunciada* (1981) y *El general en su laberinto* (1989). Esta última obra incorporaba, ya en una fase esperpéntica, la visión fantasmal de un Bolívar agonizante y sin embargo vivo, emblema de la lucha permanente del pueblo latinoamericano por su liberación. Al ser leídas en un nivel literal y no simbólico, estas obras pierden su densidad significativa y su plena intencionalidad constituyente de sentido".
Graciela Maturo, "García Márquez, todavía" (privado)



La travesía de la escritura

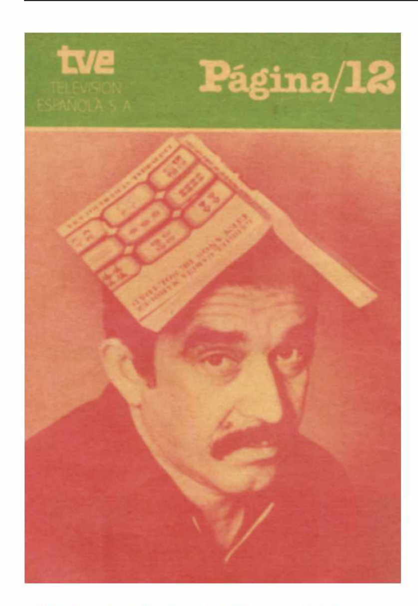
Casi coetáneos, compatriotas, colegas y, desde 1950, íntimos amigos, los escritores Gabriel García Márquez y Álvaro Mutis (Bogotá, 1923) han trazado trayectorias insoslayables –Mutis recibió, en 2003, el Premio Cervantes–. A pesar de la distancia entre las posiciones de izquierda de Gabo y un alimentado reaccionarismo de Mutis, quien se reitera –una y otra vez– nostalgioso de una dorada edad "monárquica" –europea o americana precolombina–, donde las jerarquías y el orden cósmico estaban a resguardos del "yermo de la modernidad", ambos hombres han mantenido un diálogo proteico: se han cedido materiales de investigación para componer sus respectivas obras; han sido lectores recíprocos de sus originales. Una de las ligazones más conocidas entre ambos es la de *El general en su laberinto*, que Gabo explicita en la dedicatoria de su novela: "Para Álvaro Mutis, que me regaló la idea de escribir este libro". Mutis había redactado una novela completa que luego quemó, no sin antes rescatar el fragmento titulado "El último rostro", que creyó que resumía lo que pretendía decir de Bolívar. Se lo cedió a Gabo, junto con la documentación acuñada sobre el prócer, para que aquel escribiera la novela sobre el héroe: "Cuando la terminó –cuenta Mutis– me la dio, porque siempre me muestra sus originales antes que a nadie y me dijo: –A ver, ¿va a quemar esta también? Y allí estaba el Bolívar que debía haber escrito yo. Pero lo escribió él. Perfecto". En una entrevista concedida, en Francia, a *Le Nouvel Observateur*, Mutis establece la diferencia entre su Bolívar y el de García Márquez: "Él ve en el libertador a un hombre sagaz; (...) a un conductor de hombres dotado de una madurez que jamás poseyó, en un continente donde la madurez ha brillado siempre por su ausencia". Cuando en 1997 obtiene el Premio Príncipe de Asturias, Mutis enumera, en su discurso de recepción, los "legados fecundos, de uno y otro lado del océano" –América y Europa–, que el hombre actual debe mantener vivos y unidos para "contrarrestar esa mortal propuesta de globalización y ciega entrega a medios mecánicos que atentan contra el ser hasta inmolarlo en la tiniebla". Como García Márquez, encuentra en la conciencia mítica el arma para "preservar nuestra condición de individuos". Y define una región latinoamericana esencial a su obra que, una vez más, linda con la de su amigo de juventud: "Mi América Latina tiene su más intensa y definitiva imagen en la zona ecuatorial y, más concretamente en la que solemos llamar Tierra Caliente; (...) la de los ríos torrentosos que bajan de la Cordillera y los árboles inmensos en florida permanencia. Un ámbito por entero diferente del trópico, con el cual suele confundírsele en otras latitudes". Pero Mutis es, sobre todo, el creador de un personaje literario recurrente y arquetípico –equivalente, en este sentido, al Macondo de Gabo–: "Magroll, el gaviero". Un viejo marino que, en su recorrido por los mares, se dedica a avistar el horizonte desde la gavia del barco, de modo que ve a la distancia las orillas lejanas, las convierte en meta de llegada y con su mirada –antes de que el resto se percate de ello– tiende puentes entre lo que parece distante y distinto. Es un símbolo del ojo del poeta que busca, encuentra y vuelve a perder, en un derrotero infinito, elementos que cohesionen la historia del hombre en su permanente condición de exilio de la patria –debe recordarse que Mutis ha vivido muchos años en México y sufrió de joven un largo tiempo de presidio– y de su propia esencia. Magroll, que naciera en el poemario *Los elementos del desastre* (1953), reaparece en su poesía de *Reseña de los hospitales de ultramar* (1959), *Caravansary* (1981) y *Los emisarios* (1984), hasta que, en 1986, se cuela en la prosa y se vuelve principio organizador de una saga narrativa de siete novelas que, en 2001, son reunidas bajo el título común de *Empresas y tribulaciones de Magroll el Gaviero:* desde su inauguración en *La nieve del almirante* hasta *Tríptico de mar y tierra*.





El escritor colombiano Álvaro Mutis

Antología



Afiche del festival "García Márquez", realizado en Buenos Aires por Internacional Network Group, Televisión Española, Página/12, *Instituto de Cooperación Iberoamericana y la Fundación Crecer y Crear*

"(...) Y entonces [Aureliano] vio al niño. Era un pellejo hinchado y reseco, que todas las hormigas del mundo iban arrastrando trabajosamente hacia sus madrigueras por el sendero de piedras del jardín. Aureliano no pudo moverse. No porque lo hubiera paralizado el estupor, sino porque en aquel instante prodigioso se le revelaron las claves definitivas de Melquíades, y vio el epígrafe de los pergaminos perfectamente ordenado en el tiempo y el espacio de los hombres: *El primero de la estirpe está amarrado en un árbol y al último se lo están comiendo las hormigas.* Aureliano no había sido más lúcido en ningún acto de su vida que cuando olvidó sus muertos y el dolor de sus muertos, y volvió a clavar las puertas y las ventanas con las crucetas de Fernanda para no dejarse perturbar por ninguna tentación del mundo, porque entonces sabía que en los pergaminos de Melquíades estaba escrito su destino. (...) Era la historia de la familia, escrita por Melquíades hasta en sus detalles más triviales, con cien años de anticipación. La había redactado en sánscrito, que era su lengua materna, y había cifrado los versos pares con la clave privada del emperador Augusto, y los impares con claves militares lacedemonias (...) En ese punto, impaciente por conocer su propio origen, Aureliano dio un salto. Entonces empezó el viento, tibio, incipiente, lleno de voces del pasado, de murmullos de geranios antiguos, de suspiros de desengaños anteriores a las nostalgias más tenaces. (...) Estaba tan absorto, que no sintió tampoco la segunda arremetida del viento, cuya potencia ciclónica arrancó de los quicios las puertas y las ventanas, descuajó el techo de la galería oriental y desarraigó los cimientos. (...) Macondo era ya un pavoroso remolino de polvo y escombro centrifugado por la cólera del huracán bíblico, cuando Aureliano saltó once páginas para no perder el tiempo en hechos demasiado conocidos, y empezó a descifrar el instante que estaba viviendo, descifrándolo a medida que lo vivía, profetizándose a sí mismo en el acto de descifrar la última página de los pergaminos, como si se estuviera viendo en un espejo hablado. (...) antes de llegar al verso final ya había comprendido que no saldría jamás de ese cuarto, pues estaba previsto que la ciudad de los espejos (o los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres en el instante en que Aureliano Babilonia acabara de descifrar los pergaminos, y que todo lo escrito en ellos era irrepetible desde siempre y para siempre, porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra."

Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*,
Buenos Aires, Sudamericana, 1980

"(...) Plácida Linero (...) vio a los hermanos Vicario que venían corriendo hacia la casa con los cuchillos desnudos. Desde el lugar en que ella se encontraba podía verlos a ellos, pero no alcanzaba a ver a su hijo que corría desde otro ángulo hacia la puerta. 'Pensé que querían meterse para matarlo dentro de la casa', me dijo. Entonces corrió hacia la puerta y la cerró de golpe. Estaba pasando la tranca cuando oyó los gritos de Santiago Nasar, y oyó los puñetazos de terror en la puerta, pero creyó que él estaba arriba, insultando a los hermanos Vicario desde el balcón de su dormitorio. Subió a ayudarlo.
Santiago Nasar necesitaba apenas unos segundos para entrar cuando se cerró la puerta. Alcanzó a golpear varias veces con los puños, y en seguida se volvió para enfrentarse a manos limpias con sus enemigos. (...) El cuchillo le atravesó la palma de la mano derecha , y luego se le hundió hasta el fondo en el costado. (...) Tratando de acabar para siempre, Pedro Vicario le buscó el corazón, pero se lo buscó casi en la axila, donde lo tienen los cerdos. En realidad, Santiago Nasar no caía porque ellos mismos lo estaban sosteniendo a cuchilladas contra la puerta. Desesperado, Pablo Vicario le dio un tajo horizontal en el vientre, y los intestinos completos afloraron con una explosión. Pedro Vicario iba a hacer lo mismo, pero el pulso se le torció de horror, y le dio un tajo extraviado en el muslo. Santiago Nasar permaneció todavía un instante apoyado contra la puerta, hasta que vio sus propias vísceras al sol, limpias y azules, y cayó de rodillas. (...) Luego [Plácida Linero] vio a Santiago Nasar frente a la puerta, bocabajo en el polvo, tratando de levantarse de su propia sangre. Se incorporó de medio lado, y echó a andar en un estado de alucinación, sosteniendo con las manos las vísceras colgantes.
(...) entró por la casa contigua. Poncho Lanao, su esposa y sus cinco hijos no se habían enterado de lo que acababa de ocurrir a 20 pasos de su puerta. (...) Empezaron a desayunar cuando vieron entrar a Santiago Nasar empapado de sangre llevando en las manos el racimo de sus entrañas. Poncho Lanao me dijo: 'Lo que nunca pude olvidar fue el terrible olor a mierda'. Pero Argénida Lanao, la hija mayor, contó que Santiago Nasar caminaba con al prestancia de siempre, midiendo bien los pasos, y que su rostro sarraceno con los rizos alborotados estaba más bello que nunca. (...)
Mi tía Wenefrida Márquez estaba desescamando un sábalo en el patio de su casa, al otro lado del río, y lo vio descender las escalinatas del muelle antiguo buscando con paso firme el rumbo de su casa.
–¡Santiago, hijo –le gritó–, qué te pasa!
Santiago Nasar la reconoció.
–Que me mataron, niña Wene– dijo.
Tropezó en el último escalón, pero se incorporó de inmediato. 'Hasta tuvo el cuidado de sacudir con la mano la tierra que le quedó en las tripas', me dijo mi tía Wene. Después entró en su casa por la puerta trasera, que estaba abierta desde las seis, y se derrumbó de bruces en la cocina. (...)"

Gabriel García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada*, Buenos Aires, Sudamericana, 1981



Fotograma de Crónica de una muerte anunciada *de Francesco Rossi. La escena reproduce el episodio del esperado arribo del obispo al pueblo*

Bibliografía

AA.VV., *Cien años de soledad, treinta años después, XX Congreso Nacional de Literatura, Lingüística y Semiótica,* Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1998.
AA.VV., *Gabriel García Márquez. Testimonios sobre su vida. Ensayos sobre su obra*, Bogotá, Siglo del Hombre Editores, 1992.
AA.VV., *Homenaje a García Márquez*, New York, L. A. Publishing Company, 1972.
AA.VV., *Sobre García Márquez*, La Habana, Casa de las Américas, 1971.
ARENAS, REINALDO, *En la ciudad de los espejismos*, La Habana, Casa de las Américas, núm. 48 (mayo-junio, 1968), pp. 134-138.
BENEDETTI, MARIO Y OTROS, *9 asedios a García Márquez*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1972.
BLANCO AMOR, JOSÉ, *El final del boom literario y otros temas*, Buenos Aires, Ediciones Cervantes, 1976.
BOLLETINO, VINCENZO, *Breve estudio de la novelística de García Márquez*, Madrid, Playor, 1973.
GARCÍA MÁRQUEZ, ELIGIO, *Tras las claves de Melquíades. Historia de Cien años de soledad*, Bogotá, Norma. 2001.
GUIBERT, RITA, *Siete voces*, México, Organización Editorial Novaro, 1974.
JILL LEVINE, SUZANNE, "'Lo real maravilloso': de Carpentier a García Márquez". En: *Eco. Revista de la cultura de Occidente*, nº 120, tomo XX/6, Bogotá, abril de 1970.
MATURO, GRACIELA, *Claves simbólicas de Gabriel García Márquez*, Buenos Aires, F. García Cambeiro, 1977.
PIGLIA, RICARDO: "Sobre Faulkner". En: *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Planeta, 2000.
RAMA, ÁNGEL, *La narrativa de Gabriel García Márquez. Edificación del arte nacional y popular*, Bogotá, Colcultura, 1972.
RAMA, ÁNGEL: *García Márquez: la violencia amena*. En: *Marcha*, Montevideo, N 1201, 17 de abril Montevideo, N 1201, 17 de abril de 1964.
RAMÍREZ MOLAS, PEDRO, "Gabriel García Márquez: *Cien años de soledad*". En: *Tiempo y narración: enfoques de la temporalidad en Borges, Carpentier, Cortázar y García Márquez*, Madrid, Gredos, 1978.
RINCÓN, CARLOS, *García Márquez, Hawthorne, Shakespeare, De la Vega & co. Unltd.*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1999.
RODRÍGUEZ-VERGARA, ISABEL, *El mundo satírico de Gabriel García Márquez*, Madrid, Pliegos, 1991.
VARGAS LLOSA, MARIO, *García Márquez: historia de un deicidio*, Caracas, Monte Avila, 1971.

Ilustraciones

P. 594, P. 599, DE RIQUER, MARTÍN Y VALVERDE, JOSÉ MARÍA, *Historia de la Literatura Universal*, vol. 10, Barcelona, Planeta, 1991.
P. 595, *Gran Historia de Latinoamérica, La aventura del continente*, v. 4, Buenos Aires, abril, 1972.
P. 596, P. 597, P. 605, P. 606, Archivo *Página/12*.
P. 598, GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL-VARGAS LLOSA, MARIO, *La novela en América. Diálogo,* Lima, Carlos Mila Batres/ediciones-Universidad Nacional de Ingeniería, s/f.
P. 600, *Pintura Latinoamericana*, Buenos Aires, Ediciones Banco Velox, 1999.
P. 601, BIRRI, FERNANDO, *Pionero y peregrino*, Buenos Aires, Editorial Contrapunto, 1987.
P. 602, GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL, *Operación Carlota*, Lima, Mosca Azul Editores, 1977.
P. 603, P. 604, Archivo privado G. M.
P. 607, GUBERN, ROMÁN, *Historia del Cine 3*, Baber, Barcelona, 1992.